

アフリカ美術のネットワークを解体/再検討する試み —— 日本で開催された3つの展覧会を事例に ——

板 久 梓 織

I はじめに

本論文は、90年代後半から2000年代において日本で開催された3つの展覧会を「アフリカ美術」という制度的枠組みを解体する、あるいは再検討する試みとして捉え、これらの展覧会を評価し、その成果を考察することを目的としている。その際に、「アフリカ美術」という制度的枠組みが複数のネットワークによって形成されているという視点を本論文では採用する。したがって、本論文で取り上げる3つの展覧会を試みとして検討することは、それらのネットワークの間の関係をどのように再編成しようとしているのかを明らかにすることでもある。

アフリカ美術は、美術辞典の中に項目があるように、美術界の中では確立された概念として流通している。例えば『新潮世界美術辞典』には、アフリカ美術とは「広義にはアフリカ全体の美術のことであるが、通例はアジアやヨーロッパの影響を強く受けてそれらの文化圏に属する地中海沿岸地域美術をのぞき、サハラ以南の美術を指し、主として黒人の作ったものであるが、一部に非黒人の手になるものがあり、年代的には約8000年前から現代に及ぶ」[新潮世界美術辞典 1985: 41]¹⁾とある。ただし、辞典の項目による定義のみで、「アフリカ美術」というジャンルを網羅し把握することはできない。制作する場所がどこであるのか、あるいはアーティスト自身が自らの作品を「アフリカ美術」であると意味づけているかということも、アフリカ美術をアフリカ美術へと至らしめているはずである。さらにここで留意したいのは、これまでの「アフリカ美術」に関する展覧会を眺めると、アーティスト自身による意味づけとは無関係に、制作地のアーティスト以外の外部の諸アクターが「アフリカ美術」であるか否かを決定しているという点である。この後明らかにしていくが、「アフリカ美術」の展覧会の歴史は「アフリカ美術」というジャンルの形成過程でもある。つまり、これまでの「アフリカ美術」というジャンルにおいては、制作地のアクターのほとんどが「アフリカ美術」という制度的枠組みを形成するネットワークから排除されているのである。そしてこのような排除こそが、この制度的枠組みの問題点である。

制作地のアクターのネットワークからの排除は、なにか「アフリカ美術」であるのかを、制作者が自ら決めることができないばかりでなく、制作地と外部との間にある、アフリカ美術(とされるモノ)への認識の違いを生み出している。「アフリカ美術」と

冠されるモノには、西洋の美術市場には現れない、制作地での「アート」や「アーティスト」もある/いる。また、たとえ制作地で「アート」として認識されていても「アート」という言葉自体が「お土産品」を意味しており、美術館のような場で展示されるような「芸術」という意味を有しているとは限らない。その一方で、制作地において呪術や儀礼で使用するための道具や、実用品として認識されているモノもある。こういった制作地での状況が確認されると同時に、制作地を離れたアフリカの制作物は雑貨屋やギャラリーといったあらゆる場で売買され、美術館では「アフリカ美術」として、人類学・民族学系博物館では「民族誌資料」として展示される。これらの場合は互いに侵犯不可の領域ではなく、同一のモノでも博物館では「民族誌資料」として、美術館では「芸術作品」として展示される。繰り返せば、このような制作地の内外での認識の違いは、「アフリカ美術」という制度的枠組みを形成するネットワークから、制作地のアクターが排除されていることによって生まれているのである。

本論文は、制作地の内外での認識の違いを踏まえながらも、制作地の人びとを排除してきた側である、制作地外部の展示する立場に焦点を当てる。というのも、「アフリカ美術」の作品が展示された近年の展覧会では、「芸術作品」と「民族誌資料」、すなわち美術館と博物館の制度を問い直すことを意図しているものが出てきているからである。本論文では、これらの展覧会を「アフリカ美術」を作るネットワークと「民族誌資料」を作るネットワークとの関係を再検討・再編成する試みであり、アフリカ美術を再構築するもうひとつ別のネットワークの編成の試みとして位置付ける。

以上のような問題意識をもとに、本論文では以下のような構成で論じる。まず「アフリカ美術」という枠組みがどのように形成されたのかを、先行研究を用いながら明らかにする。そのとき、複数の「ネットワーク」による制度的枠組みの形成という視点を導入するが、その主要なネットワークは、何が「アフリカ美術」なのかを規定してきた、美術館をはじめとする美術関係者・画商・美術批評家や研究者やキュレーターのネットワーク（本論文ではこれを「アート・ワールド」と呼ぶ）と、「アフリカ美術」と呼ばれるモノを「民族誌資料」として収集・展示・研究してきた民族学博物館や人類学者たちのネットワークである。そのあとで、その視点をを用いながら、具体的に3つの展覧会の分析を行うが、それに先立ち、2つの主要なネットワークの関係を問う議論のきっかけとなった「20世紀美術におけるプリミティヴィズム——『部族的』なるものと『モダン』なるものとの親縁性」展に関する論争とそれ以降の展示の流れを取り上げる。そして、そのような再検討の流れのなかに、3つの展覧会を位置づけながら、それぞれの試みの独自性を明らかにし、その成果を検討したい。

Ⅱ 「アフリカ美術」という枠組みの形成

1 アフリカ美術の成り立ち

アフリカ美術の成り立ちは吉田憲司 [1999] に依拠し記述しておこう。吉田によれば、「アフリカ美術」というジャンルは、ヨーロッパの王侯貴族によって16世紀から17世紀にかけて個人的に収集・展示物されていた「珍品陳列室（民族学博物館の祖型）」に始まる。17世紀後半近くの美術品と自然の産物との分化、続く18世紀のモノの分類の発達によって、博物館が誕生した。さらに1845年、大英博物館での民族誌ギャラリー設置によって「珍品」は「民族誌資料」へと変化した[吉田 1999: 16-51]。この民族学博物館の創設期には、展示において、審美的な側面は考慮されていなかった[竹沢 2003: 186-187]。

この後「アフリカ美術」を「発見」するのはピカソに代表される西洋の芸術家たちであり、こうした審美的側面は彼らのような美術作品を作るネットワークに属する人々によって注目されるようになる。

20世紀はじめにフォーヴィズムやキュビスムの作家たちによってアフリカやオセアニアの仮面や彫刻が「発見」され、「アール・ネーグル（ニグロ美術）」と呼ばれ始めるようになると、民族学博物館における「異文化」展示の試みと並行して、「異文化」の産物を「美術」として展示する試みが現れてくるようになった[吉田 1999: 57]。「アール・ネーグル（ニグロ美術）」として収集されていたのは、木製の造形が大多数を占めており、これについて吉田は「『発見』された『ニグロ美術』には、当初から、そのような選別が働いていた」[吉田 1999: 59-60]と指摘しており、本論文でも問題としているアフリカ外の一方向的な意味づけはすでにこの時始まっていたのだ。「ニグロ美術」の収集や展覧会は1920年代から30年代にかけて盛んになり、パリの美術商の活躍と美術商の市場の拡大によりこの人気はアメリカにも伝わった[吉田 1999: 62-63]。

この後に登場する「大地の魔術師（マジシャン・ドゥ・ラ・テール）」展の企画にも携わったジャン＝ユベール・マルタンによると、これ以降の様子は以下の通りであったという。まず1940年代と50年代のアフリカ絵画の流派の出現と国際的な大きな成功のいくつかはヨーロッパ人が関わった結果であり、1960年以降は西欧の博物館や美術館のキュレーターや美術館員の中には、仮面や彫刻以外のアフリカ美術の展示への意欲はあったものの、調査の制限と情報の乏しさから限られた情報で間に合わせるしかなかったという。また、一部のアフリカびいきの人々を除いた、美術の世界を「牛耳る」（括弧は本論文執筆による）アメリカやヨーロッパの専門家、あるいはアートマーケットや主要な美術館は、アフリカのアーティストにほとんど関心を払わず、アフリカの芸術活動に最初に興味をもつのはヨーロッパの美術界ではなく民族学者であることが多かった[マルタン 2006: 26-30]。

上述のように、「民族誌資料」の展示の場としての博物館と「芸術作品」の展示の場としての美術館の視点は異なっていたといえよう。アフリカ芸術のジャンルの形成には民族学者が一役買っていた。しかし、ジャンルの拡大には美術界に属する人々の存在も欠かせなかったのである。

2 「アフリカ美術」の制度的枠組みを作る二つのネットワーク

本節では前項で記述した「アフリカ美術」の成り立ちの歴史から、その制度的枠組みを形成した二つのネットワークを指摘したい。一つは、民族学博物館と人類学者を中心とする研究者のネットワークである。ボアズは、19世紀半ば以降からの進化論の影響を受けた当時の民族誌展示を批判し、民族単位でケースを設けて生活場面を再現するような「民族誌展示」の基本形を作った〔吉田 1999：16-51〕。通常の民族誌展示では、通常モノだけでなく、そのモノが実際に使用される現場では何と呼ばれ、どこで、どういった人びとが、どのようにそのモノを使用し、それが一体何を意味するのか、つまり実際に使用されている状況や文化も示されている。

文化的状況に焦点を当てたのが民族誌展示なら、審美的側面に重きを置くのが、もう一つのネットワークである、「アート・ワールド」である。20世紀になって、西洋のフォーヴィズムやキュビズムの画家たちによって、アフリカ美術が「発見」され、「ニグロ美術」の展覧会が多く開催されるようになり、パリの画商たちが市場を開拓していった。しかし、この段階では、まだ「アフリカ美術」の制度的枠組みが形成されたとはいいがたい。フォーヴィズムやキュビズムの画家たちは主流の美術界において、まだ周辺的存在だったからである。しかし、フォーヴィズムやキュビズムといった新しい美術が主流の美術界に公認されるのと並行して、「アフリカ美術」を展示する美術館も現れ、マルタンが指摘するように、美術界全体からみればあくまでも周縁的ではあるが、欧米の美術界の内部で「アフリカ美術」という制度的枠組みが作られていった。その形成の主体は、芸術家、美術館、評論家、画商らからなるネットワークである。このネットワークを本論文では「アート・ワールド」と呼ぶことにする。

ここでアート・ワールドという語について本論文ではどのような理解をしているか述べておこう。「アート・ワールド」とは、分析哲学者のアーサー・ダントーが提唱した概念で、「芸術理論、すなわち美術史の知識が織りなす空気 (an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art)」〔Danto 1964：580〕であり、「芸術作品が歴史的に秩序立てられた世界 (the historically ordered world of artworks)」〔Danto 1992：38〕である。アート・ワールドという語は、「現代美術用語辞典 a 1」にも載っている項目であり、美術用語として一般化している概念であり、「広義には芸術に関連したあらゆる『場』のこと」を指す「現代美術用語辞典 a 1 ホームページ」²⁾。

このダントーの「アート・ワールド」がいかにか形成されるのか、詳細に解体したのがハワード・S・ベッカーである〔ベッカー 2016〕。ベッカーの「アート・ワールド」

で重要なのはアート・ワールドが複数存在すること、またアートを、アーティストに関わる人々の連関した行為であり、協働行為の結果として捉えた点である。本論文では、このベッカーの見解に従って、「アート・ワールド」という語を使用する。

アート・ワールドが複数あることについては緒方も指摘しているように〔緒方 2017〕、アート・ワールドは1つではない。アフリカでの作品制作の場も、また、Steinerが注目したようなアフリカ美術の市場の内外におけるあらゆる連関〔Steiner 1994〕もそれぞれが複数あるアート・ワールドの1つである。ただし、この複数のアート・ワールド（のネットワーク）は、対等なものとして存在しているわけではなく、明らかな力の非対称性がそこにはある。アフリカの制作者やモノを市場で売買する画商たちからなる、制作地でのアート・ワールドのネットワークは、欧米のアート・ワールドのネットワークからは排除されており、グローバルな「アフリカ美術」の制度的枠組みを規定しているのは、欧米を中心としたアート・ワールドのネットワークである。

マルタンは、美術の世界は、一連の不文律となった習慣や因習、技法などに実際支配されており、美術界に携わる者は、それを学ばなければならないことを指摘する〔マルタン 2006: 26〕。ここで使われる「美術界」とは本論文で述べるところのアート・ワールドと同様の概念ととらえてよいだろう。制度化されたアート・ワールドを、キュレーターというアート・ワールド内の人間であるマルタンも自覚しているのだ。アフリカ美術を専門としているピクトンも「ヨーロッパとアメリカが支配する『国際的な』美術界は、美術に対する考え方、美術の範囲を狭く限定してきた」〔ピクトン 2006: 169〕と同様に述べる。このほか、川口も、表象の権力として、「あるモノを誰がアートとして認定し、格付けするのかという、いわゆるアート・ワールドにおける絶対的な権力を欧米がほぼ独占しているという現下の構造」〔川口 2006: 216〕を指摘している。マルタンやピクトンや川口が述べるアート・ワールドは複数あるアート・ワールドの中でも最も権威あるアート・ワールドといえる。

上述を踏まえて、本論文ではアフリカの制作物には潜在的には「民族誌資料」にも「芸術作品」にもなる可能性を有しながら、それぞれのネットワークに引き込まれ、「民族誌資料」や「芸術作品」になる、という考え方を前提とする。ここでは、「芸術」か「非芸術」か、という線引きは、あらかじめ固定されたものではなく、個々のモノの芸術的属性によるものでもない。それを決めるのは、諸アクターを動員したネットワークであり、どちらのネットワークに組み入れられるかによって、「芸術作品」となるか「民族誌資料」となるかが決まることになる。

しかし、繰り返し強調するが、「アフリカ美術」という制度的枠組みを考えると、そこで決定する力をもっていたのは、「アート・ワールド」のネットワークのほうであった。博物館や人類学のネットワークは、展示するモノから、美術的価値を排除していたからである。また、アート・ワールドのネットワークの特徴は、その拡張性にあ

る。その拡張性は資本主義的な市場（芸術作品の市場）の拡張性と連動しているが、そのプロセスは、「アール・ネーグル（ニグロ美術）」の誕生のように、周辺的な前衛芸術家や少数の愛好家が先行して「価値」を発見し、画商が扱うようになり、市場価値が高くなった段階の最後によりやく「芸術的価値」を認めるというように、基本的には保守的であった。それは、「アフリカ美術」と呼ばれるモノだけではなく、前衛芸術家の芸術作品に対しても同様である。その保守性が「芸術的価値」を商品的価値より上におくためには必要だからである。しかし、そのモノを最後にネットワークに組み込みながら、それに「芸術作品」という意味を与えて確定するのは、アート・ワールドのネットワークであり、その拡張されたネットワークには、前衛芸術家だけではなく、付加価値をつける人類学者たちも取り込まれていくのである。それは次章で取り上げる「20世紀美術におけるプリミティヴィズム——『部族的』なるものと『モダン』なるものとの親縁性」展以降の流れを追うことで明らかとなる。

Ⅲ 「プリミティヴィズム」展とそれ以降の展開

1 「プリミティヴィズム」展とそれをめぐる論争

それまで博物館と美術館において並存状態であった、異文化展示のありかたを批判的に再検討する動きの契機となったのが、1984年に開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム——『部族的』なるものと『モダン』なるものとの親縁性」展（以下、「プリミティヴィズム」展とする）である〔吉田 1999：122-157〕。具体的には、ゴーギャンから現代のランドアートまでの西洋のモダン・アートの流れに位置する作品と、これらのモチーフや形態、構成において近似したオセアニアやアフリカ、アジア、イヌイットなど非西洋圏の造形が個別に配置された〔川口 2011a：73〕。この展示とその図録に収められた論文こそが、のちに述べるように、「プリミティヴィズム」展が、博物館や美術館のいとなみへの批判と同時に「アフリカ美術」というジャンルへの懐疑まで生み出した。

展覧会の企画者であり、当時のニューヨーク近代美術館絵画・彫刻部名誉部長であったウィリアム・ルービンによれば、本展覧会の前提にあるのは、「部族的」なるものと「モダン」なるものの間に親縁性が存在するということである〔ルービン 1995a：74〕。「プリミティヴィズム」展の展示は、「親縁性（affinity）」をキーワードに、「部族美術」の作品と「モダン・アート」の作品の親縁性が、歴史的、視覚的、またはその両方からわかるように、並べて展示する方法であった〔吉田 1999：129〕。美術館で展示されてきたピカソの作品と民族学博物館で民族誌資料として展示されてきた仮面を一緒に展示することで、両者の展示の区別に潜む既成の価値観による表象の様式を明らかにしようとした。しかし、それは、展覧会のメッセージからというよりは、むしろその展示のあり方とそれに対するさまざまな批判のなかでより明らかにされていっ

たのである〔吉田 1999: 124-127〕。

そういった批判の中で、美術史家と人類学者の芸術に対する考え方の違いが表れたのが「プリミティヴィズム」展で当時販売された図録から、その10年後に出版された日本語版の図録までの、ルービンとジェームズ・クリフォードによる一連の批判と弁明の論文である〔クリフォード 2003; ルービン 1995a, 1995b〕。すなわちアートをルービンは普遍的なものとして捉え、クリフォードは普遍的なものではなく、西洋の文化的範疇に属するものであると考えた。この論争について、川口は、アートを普遍的のとらえる美術史家と、西欧近代による概念にすぎないとする人類学者のクリフォードは、かみ合うことがないと述べており〔川口 2011a: 75〕、日本語版の図録出版までの10年の間にさまざまな展覧会が開催されたものの、現在まで決着はついていない。この論争は、本論文の視点からすれば、「アフリカ美術」(そして「未開美術」)の制度的枠組みをつくる二つのネットワーク——「アート・ワールド」のネットワークと民族学博物館・人類学者のネットワーク——のあいだの論争であり、「プリミティヴィズム」展までは分割されていたネットワークが接触したことで起こったものだといえる³⁾。

2 「プリミティヴィズム」展以降

議論を呼んだこの「プリミティヴィズム」展を契機に、西洋を中心に物館と美術館の制度を問う展覧会が次々と開催されていくこととなる。

特に1980年代後半は「博物館や美術館で展示するという表象の行為そのものの政治性を問い、美術館・博物館をめぐる制度を問い直すことの必要性」〔吉田 1999: 183〕が議論にあがっていた。1989年にはパリで「大地の魔術師(マジシャン・ドゥ・ラ・テール)」展(以下「大地の魔術師」展とする)が、ニューヨークのアフリカ美術センター(現、アフリカ美術館)で、「アート/アーティファクト——人類学コレクションのなかのアフリカ美術(Art/artifact)」展(以下、「アート/アーティファクト」展とする)が開催された。

「大地の魔術師」展は美術館と博物館、西洋と非西洋の区別を超え、世界中から「美術作家」100人が選ばれ、これまで民族誌資料であった器物が、その作者名をだすことで、他の美術作品と等しく扱われた〔吉田 1999: 124-174〕。しかし、西洋人によって作品が選定されたこと、そして西洋のアーティストは現代美術の基準に従ったのに対し、第三世界のアーティストは文化人類学的な知見を参照して選ばれたことを川口は批判する。その結果、両者は現代美術の最先端のアーティストと専門の教育を受けていない無名の作り手となったという〔川口 2011a: 85-86〕。同様に吉田も、非西洋の作品は伝統的な宗教や生活と結びついた作品が中心であり、西洋の作品にはこのような作品はなかったことを指摘している〔吉田 1999: 174〕。

「アート/アーティファクト」展で、狩猟用のネットが芸術作品として展示され、改

めて芸術作品の定義が問われてからも、「アフリカ美術」の選定には常に人類学者の姿があり、その構図は1960年代から変わっていない。この2つの展覧会を筆頭に博物館と美術館の制度を問い直す展覧会が次々と開催される一方で、これまで限られた範囲での関心事であった同時代美術に注目したアフリカ美術の展覧会も90年代以降開催されていく⁴⁾。

1984年の「プリミティヴィズム」展以降の博物館と美術館の区別への見直しは、アート・ワールドがそれまで切り離されていた「モダン・アート」と「部族美術」の境界を見直して、「美術的価値」の拡大を図ってきたことと、それに対する民族学博物館・人類学のネットワークの反応によって起きたと言える。さらに竹沢が述べるように[竹沢 2003]、民族学博物館の側にも2000年代以降、他者表象の政治性が問題となったことを背景に、ヨーロッパを中心に、変化を迫られているという事情があった。そういった流れを受けて、日本でも、近年開催されている展覧会でこの両者の視点を重ね合わせようとする「新しい」試みがなされている。次章では、そのような「新しい」試みのなかから、3つの展覧会を取り上げ、それらが具体的にどのようなものであったのかを記述していく。

IV 日本で開催された「新しい」試みとしての3つの展覧会

3つの展覧会に触れる前に、ここで日本での「民族誌資料」と「アフリカ美術」の始まりを見ておこう。「民族誌資料」収集の開始は国立民族学博物館の原点でもある渋沢敬三による「アチック・ミュージアム」である。渋沢自身が民俗学者の一面もあったことが「珍品陳列室」と異なる点である。「アフリカ美術」に関する展覧会については、戦後日本におけるアフリカ美術の受容について記述した川口[2011b]によると、日本で最初に開かれたのは1955年の「アジアアフリカ珍奇人形」展であった。「珍奇」という文字を使用しているためヨーロッパと同様の流れを踏まえてきたように見えるが、川口の調査ではこれは一人の収集家のコレクションによるもので、その人は人形に関して相当な知識があり、珍しいという理由で集めていた訳ではないようだという[川口 2011b]。ここでの展示物は「珍品」と「民族誌資料」の混在としたものとして考えたほうが良いだろう。この位置付けからわずか5年後、1960年に「現代の眼——原始美術から」展で、「珍奇」人形から「芸術作品」へと変化した。⁵⁾ 川口によると、1955年には日本は自らを先進国と後進国の中間に位置付けていたのに対し、1960年には自らを先進国の中に入れた二分構造になっていたという[川口 2011b]。このような始まりと自意識の変化、そして西洋の展覧会の流れを受けて日本でもアフリカ美術の展覧会と美術館と博物館の制度を問い直す展覧会⁶⁾が開催されていった。

本論文で対象とする3つの展覧会とは、「異文化へのまなざし—大英博物館と国立民族学博物館のコレクションから—」展、「プリコラージュ・アート・ナウ 日常の冒険

者たち」展、「アフリカ・リミックス——多様化するアフリカの現代美術」展である。いずれの展覧会も「民族誌資料」と「芸術作品」の区別を問い直そうとする、あるいは博物館の属するネットワークとそれとは異なる美術館の属するネットワークの両者の視点を融合させようとする試みが見られる。その中でも「プリコラージュ・アート・ナウ 日常の冒険者たち」展は他の2つと比べると、アフリカを冠せずにアフリカの民族誌資料が展示の一部に使用されている点で、明らかに異質なものである。次節からはこれら3つの展覧会がどういう展覧会であったのか、またその意義を検証していく。

1 「異文化へのまなざし：大英博物館と国立民族学博物館のコレクションから」展

「異文化へのまなざし—大英博物館と国立民族学博物館のコレクションから—」展（以下、「異文化へのまなざし」展とする）は、国立民族学博物館の開館20周年記念展として、大英博物館のコレクションと国立民族学博物館のコレクションを国立民族学博物館と世田谷美術館で展示したものである。会期は国立民族学博物館では1997年の9月から1998年1月まで、世田谷美術館では1998年4月であった。「異文化へのまなざし」展は「『異文化』に投げかけられるまなざしのありかたをあらためて検証してみようという試み」[吉田 1997b:30]であり、博物館と美術館で開催するというのは、両者の区別だけでなく「『資料』と『作品』、『民族誌資料（民族美術）』と『モダン・アート』という区別、また人類学と美術史学、文化と芸術といった区別を再考することにもつながってくる」[吉田 1997b:40]という意図もあった。主に大英博物館と国立民族学博物館のコレクションを展示しているため、博物館の色合いが強いようにみえるが、なかにはソカリ・ダグラス・キャンプの作品やカネ・クウェイの装飾棺桶のように、他の美術館や個人所有の現代の芸術作品もある[吉田・マック編 1997]。

このように、「異文化へのまなざし」展では、民族学博物館の属するネットワークと美術館の属するネットワーク（アート・ワールド）との境界を、民族学博物館の側から取り払って融合させることによって、再検討しようという試みがなされた。

セクションは「西洋の見た異文化（大英博物館のなかのアフリカ、オセアニア、日本）」、「異文化としての西洋（アフリカ、オセアニア、日本のみた西洋）」、「日本の見た異文化（アフリカ観、オセアニア観の近代）」の3つに分かれている。アフリカとオセアニアを対象としたその理由を、吉田は2つあげている。まずこのふたつの地域が、「未開」と呼ばれ、「奥地」と「楽園」という対照的なイメージのもとに語られることの多く、西洋からもっとも遠い「異文化」としてとらえられてきた地域だといってよいからであった。かつこの2つの地域が今世紀を通じて人類学（民族学）および民族学博物館のもっとも中心的な研究・収集の対象とされてきた地域のために、西洋が、そして人類学と民族学博物館が創りあげてきた「異文化」像のありかたが集約されているように思われたからであるという[吉田 1997b:30]。日本も対象としているのは、

日本もまた西洋からみれば「異文化」のひとつであるのに、日本はみずからを西洋の一員として西洋の「異文化」観を受け継いだからだという〔吉田 1997a: 15〕。この吉田の指摘と、前節の川口による日本の自意識の変化を合わせると、日本は今日まで西洋の一員として自らを位置付けてきたといえる。自らをそのように位置付けておきながら、「異文化へのまなざし」展では西洋の外側の存在であると同時にアフリカやオセアニアとは違った存在であるという、展示される一方で展示する側でもあった点で特徴的である。

以上のように「異文化へのまなざし」展は、民族誌資料を作るネットワークとアート・ワールドのネットワークを重ねる、また博物館と美術館との視点を自覚し再考する試みであったという点で評価できる。

2 「ブリコラージュ・アート・ナウ 日常の冒険者たち」展

「ブリコラージュ・アート・ナウ 日常の冒険者たち」展（以下、「ブリコラージュ・アート・ナウ」展とする）は、本来、「民族誌資料」として見られていたものを「芸術作品」にひっくり返す試みをした点が特徴的であり、人類学者の間でも賛否両論となった展覧会である。

「ブリコラージュ・アート・ナウ」展は、国立民族学博物館の特別展示館で2005年3月17日から2005年6月7日の間に企画展として開催された。参加したアーティストの内の数名は民族学博物館の収蔵庫におもむき、そこにあるあらゆるモノを使って作品を制作した。収蔵庫に置かれたモノは、それに即した展示がされるまでは、収蔵庫に置かれたままであり、本展覧会はそれらのモノに新たな可能性を見出す展覧会でもあった。出展したのは民族学博物館の収蔵庫にあるモノで作品を作った、職業としてのアーティストによる芸術作品だけではなく、「いわゆる知的障がいのある者たちが世界とのかかわりを表明した作品群や路上生活をおくる男のつくりだす家」〔佐藤

2005: 13〕なども出展している。展覧会のタイトルにある冒険者とは、普段モノの使用されている使い方とは違う方法を見つけるアーティストを冒険者と表現しているのだろう。つまり「ブリコラージュ・アート・ナウ」展は、ブリコラージュを志向するアーティストによって、モノに普段使用されている機能とは異なった可能性を見出すことである。この点において博物館を美術館に、あるいは「民族誌資料」を「芸術作品」に転換する意図的な仕掛けがある。

この展示作品の中には、国立民族学博物館の収蔵庫で眠るアフリカの制作物も含まれている。例えば、上述の「石油ランプ」や、ボツワナ共和国のハンシー県で使用されている、食用油の空き缶、木片、針金などを素材とした「ギター」などである〔佐藤・山下編 2005: 3〕。しかし、本論文で取り上げたどの展覧会とも違い、展覧会に「アフリカ」という語が他の地域と比べて突出して出てくる、あるいは強調して出てくるのではない。むしろ、日常生活のいとなみ群の中にまぎれこんでいるかのようである。

この点で、今まで取り上げたアフリカの制作物に関する展覧会とは一線を画すものとなっている。前節の「アフリカ美術の成り立ち」にて挙げた展覧会や「異文化へのまなざし」展、また次節で取り上げる「アフリカ・リミックス」展とは異なり、「ブリコラージュ・アート・ナウ」展ではタイトルにアフリカという語はないし、アフリカが全面におしだされているわけではない。アフリカのモノであるということは、「ブリコラージュ・アート・ナウ」展では注目されない。実際にアフリカのモノは展示されつつも、どこか特定の地域が注目されずに、全てのモノは日常生活のいとなみという語において対等であるのは他の諸地域でも同様である。それは、従来の民族誌資料とは異なった様相である。民族学博物館と名のつくところでは、モノだけでなく、そのモノが実際に使用されている状況や文化も示すことは共通であったからである。「ブリコラージュ・アート・ナウ」展ではブリコラージュという名の下、アフリカのモノは、他の作品と同等に展示される。以上の点から、「ブリコラージュ・アート・ナウ」展は他のアフリカの制作物の展覧会とは異なるといえる。

アーティスト側の声として、今村源は本展覧会に出展するにあたって、国立民族学博物館の収蔵庫に入れること、そしてそこにある物を制作に使用してよいということが魅力的であり、実際に収蔵庫に入ると、物を集めるエネルギーを感じたという〔今村 2005: 44〕。博物館に収蔵されているモノの存在がアーティストの作品の創作意欲を刺激したのである。

美術ライターであり、図録の編集にも携わった山下によれば、展示場が作られるまでの現場の回想で「ブリコラージュ・アート・ナウ」展とその企画趣旨が、民族学と美術のいずれの文脈にのってても書かれているわけでもないという、佐藤の意図に戸惑ったという〔山下 2005: 69〕。結果として、出来上がった展示は、一見アーティストが誰か、そして博物館の展示にありがちな物の背景についても示されていないものになった。アーティストたちは通常の美術展示とは異なるこの不利益な状況を受け入れ、「ブリコラージュ・アート・ナウ」展が美術展や博物館展示と認識されなくとも、民族誌資料は展示場で存在を主張すると述べる〔山下 2005: 69〕。アフリカの制作物も、アーティストも、アーティストたちの名前を強調しない形で、あるいはアーティストのみならず、モノの使用地や制作地もここでは目立たない形で一体になる。今まで行われてきた諸展覧会で、かつ国立民族学博物館という場で、このような「風変わり」な展覧会は今までおこなわれてこなかった。

上述のように「ブリコラージュ・アート・ナウ」展はこれまでの展覧会と比べ、民族誌資料を芸術作品へと転化した点、またその際にアフリカを強調せず展示したという点において異質なものであったことが明らかとなった。

3 「アフリカ・リミックス：多様化するアフリカの現代美術」展

「アフリカ・リミックス：多様化するアフリカの現代美術」展（以下、「アフリカ・

リミックス」展とする)は、2006年に東京の森美術館で開催された。会期は2006年5月27日から8月31日である。この「アフリカ・リミックス」展は、森美術館で開催される前に、デュッセルドルフ、ロンドン、パリの三都市で開催され、東京での開催の後には、ストックホルム、ヨハネスブルグで開催した巡回展である。副題にあるとおり、「アフリカ・リミックス」展はアフリカの現代美術を対象にしている。森美術館の館長であるデヴィッド・エリオットによれば、「アフリカ・リミックス」展は、「予め決められたテーマや視点に基づいた企画というよりは、アフリカ大陸内外のアフリカ人アーティストたちが、実際にどのような制作活動を行なっているかを検証するというアプローチをとることにより、これまでに類を見ないタイプの展覧会と言ってもよい」[エリオット 2006: 6] 展覧会であった。つまり、これは展示企画者の作った物語に作品を位置付けないことであり、タイトルどおり他者による異文化へのまなごしをテーマにしていた「異文化へのまなごし」展とは異なる展覧会である。また、アフリカの現代美術を対象に、新たにアフリカの現代美術を見つめ直し、アフリカ美術を再編する試みを有するといえる。

「アフリカ・リミックス」展を構成するテーマは、「アイデンティティと歴史」、「身体と魂」、「都市と大地」の3つからなり、出品したのはアフリカ大陸の25の国から84名のアーティストである。参加したアーティストの中にはアフリカ内外の両方を行き来する者もいるため、必ずしもアフリカ居住ではない。本展覧会のキュレーターであるマルタンは、他の国に居住しているアーティストは何らかの方法でルーツであるアフリカについて言及しており、その方法は、いわゆる「伝統的」あるいは「プリミティブ」な痕跡がまったく見えないものであるという[マルタン 2006: 26]。また、マルタンによれば、アフリカ大陸のアーティストについては、「地理的には北アフリカとサハラ以南のアフリカ全土にわたる範囲から、独学のアーティストと国際的なアートシーンで活発に活躍するアーティストの両方の作品を集めている」[マルタン 2006: 26]。

「アフリカ・リミックス」展は現代アフリカ美術に特化することでアフリカ美術の歴史の再考を促す一方、珍奇のモノから始まったアフリカ美術のジャンルの成立の歴史にとらわれない直近のアフリカ美術を展示することを目的としている[エリオット 2006; マルタン 2006; インジャミ 2006]。それはつまり、アフリカ美術のネットワークを再編しようという試みである。

また、インジャミによれば、アフリカが自ら語ることはせず沈黙を続けたために、アフリカ外の人びとの幻想に適ったもののみを本当のアフリカの創造物と認める方式は、「(西洋の)美術の歴史という、たった一つの、単一な解釈の枠を通して世界を解読するという企てによって」、アフリカ美術の作品(インジャミ自身は「創造物」と呼ぶ)を、不明瞭な、十分に定義されていない状態に陥らせた。そのため、本物で純粋で、それとわかる土地固有の創造物はアフリカにはもはや存在しないと述べる[インジャミ

2006: 12-13]。この西洋による芸術の枠組みこそ、アート・ワールドを指している。このような危機意識から、ンジャミは本展覧会の趣旨の基盤を、アフリカとはなにか、同じ大陸であるということの内側で同時代（現代）の事実とは何を表現するのか、それはどのように定義されるのか、ということに据え「アフリカ・リミックス」展に参加したアーティストたちは西洋の分類法に則っていないと述べている[ンジャミ 2006: 17]。

これはアート・ワールド内における権威的なアート・ワールドへの抵抗ととらえることができる。アート・ワールドの持つ、アフリカとの絶対的ともいえる力関係は、本展覧会のキュレーターであるジャン＝ルー・アンセルも指摘している。

アンセルは、「アフリカ美術」や「現代アフリカ美術」といった表現を用いることがどのような意味を持ち得るのか考えることの重要性を主張する[アンセル 2006]。すなわち、アフリカ美術とは大陸やイメージとしてのアフリカではなく、「西洋社会が大抵は無意識に行なっている支配の形態としてのアフリカ」[アンセル 2006: 172]の美術である。アンセルは西洋社会が無意識にアフリカに関わっている根拠として以下を挙げる。その根拠とは植民地時代に「部族」美術が歪められたというよりも、むしろ新たな芸術様式を生産し続けたこと、とりわけ器物が芸術作品へ変えられてきたことと、アフリカのアーティストはほとんどアフリカ外に目を向けており、美術のマーケットが地元にはないことである。「部族」美術が新たな「伝統美術」あるいは「部族美術」を生み出し、もとの文脈からこれらの人工物を切り離し無名化して、ドゴン美術といったような部族に結びつける一方、近現代の芸術の特徴は、アーティストに名前や署名といった個性性を与えることである。以上のようなことが行なわれてきたアフリカ美術を、アンセルは戦略の場としてとらえ、アフリカと西洋の対話の空間を誤解も含めて確立できるものだと指摘した[アンセル 2006: 172-173]。

「アフリカ・リミックス」展はアフリカの現代美術というテーマの下、収められている論文も「アフリカ」あるいは「アフリカ美術」ということに焦点を当ててきた。それはアフリカ美術のネットワークを作り、それに自律性を持たせようとする試みであり、この点において意義がある。この試みに至るまで、アート・ワールドの持つ力、そしてこれまでアフリカ美術のネットワークには制作者は排除されてきたこともまた明らかとなった。

ンジャミやアンセルがいうように、「アフリカ・リミックス」展は、これまで「アフリカ美術」の制度的枠組みを形成していた二つのネットワークのどちらからも周辺化され排除されて、「沈黙させられてきた」アフリカ人制作者（アーティスト）に焦点を当てて、それまで欧米で作られてきた枠組みを揺さぶるという試みであったといえよう。

4 3つの展覧会のまとめ

これら3つの展覧会は以下の点でアフリカ美術のネットワークを解体する、あるいは再編する試みであったといえる。「異文化へのまなざし」展は、主に博物館の資料を美術館と博物館の両方で開催し、「芸術作品」と「民族誌資料」の区別を問い直す試みであった。続く「プリコラージュ・アート・ナウ」展は、あえて多数の作品の1つとして、しかもアフリカ美術やアフリカの民族誌資料という意味づけを無視し、「アフリカ美術」という制度的枠組みをつくってきた二つのネットワークをとともに外すことを試みた展覧会であった。最後の「アフリカ・リミックス」展はアフリカ美術の中でも現代美術に焦点を当てることで、アフリカ美術のネットワークを新たに作り直すとする試みであった。こういった試みの成果について、考察を次章で行う。

V 考察

第Ⅱ章において、先行研究を用いながら、民族学博物館の属する「民族誌資料」をつくり出すネットワークと美術館の属する「芸術作品」をつくり出すネットワークとしてのアート・ワールドの二者はそれぞれが異なる視点でこれまで「民族誌資料」や「芸術作品」を決定してきたことを示した。つまり「民族誌資料」のネットワークは年代や場所、または制作した人(びと)を重視し、「芸術作品」のネットワークは芸術的属性を重視している。両者のまなざしは歴史的にそもそも違う次元で機能しており、そのような両者のネットワークを結び合わせたのが、第Ⅲ章で取り上げた1984年の「プリミティヴィズム」展であった。しかし、それはあくまでもアート・ワールド側による「アフリカ美術」の取り込みであり、アート・ワールドの内部でアフリカ美術の意味を規定するものであったため、人類学者とのあいだでの論争も起きた。それ以降、アート・ワールド中心のネットワークを解体ないしは脱構築しようとする展示の試みが、美術館側でも民族学博物館側でも起こり、拡張するアート・ワールドに組み込まれるという形とは異なるようなネットワークの融合や重ね合わせの試みがなされるようになった。本論文で事例として取り上げた3つの展覧会はそのような試みの流れに倣すものであった。

1つ目の「異文化へのまなざし」展は「『資料』と『作品』、『民族誌資料(民族美術)』と『モダン・アート』という区別、また人類学と美術史学、文化と芸術といった区別を再考することにもつながってくる」[吉田 1997b: 40]ことを意図していた。2つ目の「プリコラージュ・アート・ナウ」展では、モノの新たな可能性を探るという意図のために、同展では、「民族誌資料」をつくるネットワークと「芸術作品」をつくるネットワーク(アート・ワールド)の両者とも外すという試みがなされていた。最後の「アフリカ・リミックス」展は「これまでに類を見ないタイプの展覧会」[エリオット 2006: 6]と謳っているが、その意味は、上記の二つのネットワークから排除さ

れ周辺化されていたアフリカ人の制作者に焦点を当てるというものであったといえる。

以上のように3つの展覧会の試みは野心的で新しい試みであり、開催する意義は認める。では、これらの諸展覧会は、何をもたらしただのであろうか。これらの展覧会の試みによって、アフリカ美術の制度的枠組みやそれを形成してきたネットワークは解体されたのであろうか。結論から述べると、両者のネットワークを重ね合わせる試みはあくまで一時的なものであり、それでは試みがうまくいったとはいえない。事例でとりあげた近年の展覧会以前の、1980年代から始まった博物館と美術館の制度を問い直す展覧会の興隆から振り返ってみても、ネットワークを解体しようとする試みは容易ではない。その理由は、二つのネットワークの重ね合わせの試みが、アート・ワールドによる「普遍的な芸術的価値」の「帝国主義的・資本主義的拡張」に絡めとられることにつながるという危険性があるからだ。そこにこそ、このアフリカ美術のネットワークを解体する困難さの所在がある。

「異文化へのまなざし」展は、ある意味で、「プリミティヴィズム」展におけるような、アート・ワールド側からの「アフリカ美術」（「未開美術」・「民族誌資料」）の取り込みに対抗して、民族学博物館側が主導する二つのネットワークの重ね合わせの試みであったといえる。しかし、ピカソが、当時のアート・ワールドに対抗して、アフリカの仮面や彫刻といった排除されていた諸制作物に芸術的な価値を「発見」という試みが、結局は、そのキュビズムとともに、アート・ワールドが規定する「普遍的な芸術的価値」のなかに絡めとられてしまったように、同展による重ね合わせも、アート・ワールドのネットワークに絡めとられる危険性がある。

また、「アフリカ・リミックス」展では、アート・ワールドのネットワークから排除され、周辺化されてきたアフリカ人の現代美術のアーティストに焦点を当てることで、アート・ワールドのネットワークに異議申し立てをしていた。しかし、それは、アフリカ人アーティストを、「お土産品」としての制作を含めたアフリカのローカルなアート・ワールドの各ネットワークから切り離して、欧米中心のアート・ワールドのネットワークに組み入れるということでもあった。たしかに、同展では、アフリカ人アーティストが西洋の分類法に則っていないということも示していた。けれども、そういった異質なものをこれまで取り込んできたアート・ワールドの拡張に対する防衛とはならないだろう。

その上、川口[2006]が指摘するような、アフリカ側の声の希薄さは伝わってはくもの、実際のこの展覧会は森美術館という、いわば権威のあるアート・ワールドで開催されている。集客のためには知名度のある美術館である必要がある。そういった美術館で行うには、やはりキュレーターや作品選定者が誰かということも重要になってくる。つまり、アフリカの声を届けようにも、鑑賞者数を見込めそうな美術館で開催するには、アート・ワールドの人間（誰でも良いわけがない）が仲介すること必

要である。それは表象の政治性からの完全な逸脱は望めず、アート・ワールドに絡め取られてしまう可能性も高くなるということである。「アフリカ・リミックス」展はアフリカ美術の持つ困難さを表している展覧会でもあったのだ。

「アフリカ」を展示に出した「異文化へのまなざし」展や「アフリカ・リミックス」展とは異なり「プリコラージュ・アート・ナウ」展は「アフリカ」を主張せず、アフリカの制作物もその他大勢に紛れて展示していた展覧会だった。それは、一見するとアフリカ美術のネットワークを外す試みであったといえる。しかし、これまで国立民族学博物館の収蔵庫で眠っていたモノを「芸術作品」へと転換することは、アフリカ美術のネットワークを解体するというよりもそれすらも「芸術作品」へと変換してしまう行為と捉えることもできる。換言すれば、「プリコラージュ・アート・ナウ」展は表向きには国立民族学博物館による企画・展示でありながら、アーティストが「芸術作品」を制作しており、実質アート・ワールドの企画なのである。

これら3つの展覧会は、両者のネットワークを融合させたり、それらが排除してきたアクターに焦点を当てたり、両方のネットワークそのものを外したりすることによって、アート・ワールド中心のネットワークを解体する試みだが、そう簡単にアート・ワールドのネットワークは壊れない。むしろ、「アフリカ・リミックス」展はもとより、他の展覧会もアート・ワールドに絡め取られてしまうのである。つまりこのような試みがもたらすものはアート・ワールドによるさらなる取り込みである。

川口は、アフリカの美術関係者は、アフリカ外でのアフリカの同時代美術⁷⁾が民衆芸術に偏っていることが不満であり、彼らは「自分たちの文化は自分たちで語りたい」[川口 2006: 215] のだと主張する。そして実際の例として、「アフリカの遺産」展と題して専門の美術教育を受けたアーティストたちの作品が主に出展されている展覧会を継続して行なっていることを挙げる。さらに、アート・ワールドにおける絶対的な権力を欧米がほぼ独占しているために、個々の持つ「アートとしての質」で決定することに懐疑的である。

その一方で、アフリカ側に自由に語ってもらおうとするなら、誰が語るのか偏ってしまうことを危惧している。さらに自己表象が行なわれると、「真正性」が問題となり、他者による表象を封じ込めるといような表象の暴力の可能性もあるとも述べ、これらの問題に対してアフリカ内外ですべての人が語ることが可能な開かれたフォーラムが必要であると主張する [川口 2006: 216]。「真正な」アフリカ美術やその語り方があるわけではないが、望ましい語り方は、「アフリカの歴史と文化に敬意を払いながら、アフリカ美術の開かれた多様性を追い求めることのうちにしかないだろう」[川口 2006: 217] という。

もちろん、川口はアフリカの芸術家自身の声を届けたいと主張しており、その趣旨は十分伝わる。しかし、川口のいう「これらの問題に対してアフリカ内外ですべての人が語ることが可能な開かれたフォーラム」によって「アフリカ美術の開かれた多様

性を追い求める」という戦略は、アフリカ内外のあいだに現にある力の非対称性を考慮せずに行われるおそれがある。川口による、アフリカ人の自己表象だけでは「他者による表象を封じ込めるというような表象の暴力の可能性もある」という指摘があるが、その「表象の暴力」が、歴然とした力の差に対抗するためのものであるということを考える必要があるだろう。アフリカ美術の多様性を追い求め、アフリカ内外にある力関係を無視することは、アフリカ美術に未だに残る力関係に蓋をする危うさを含んでいるのだ。

繰り返し強調するが、川口はアフリカの芸術家自身が国際的な展覧会に参加できるように尽力しており、その趣旨と取り組み自体に意義がある。しかし、いまのところ博物館と美術館の制度を問い直し、互いの目線を合わせることにとどまっており（それだけでは、あくまで竹沢の指摘する1980年代以降の民族学博物館への批判を逃れるための手段でしかないだろう）、現地声を排除せずに展覧会を開催するには、上述のような危機感を持つ必要があると考える。

VI おわりに

本論文では、日本で開催された「異文化のへのまなざし」展と「プリコラージュ・アート・ナウ」展、「アフリカ・リミックス」展の3つを「アフリカ美術」という制度的枠組みを解体する、あるいは再検討する試みを有する展覧会として捉え、これらの展覧会を評価・考察し、アフリカ美術の多様性が広がる際に潜む危険性を指摘した。それは、これまでの展覧会や企画の意図を否定するものでも、アフリカ内外の力関係を悲観する、あるいは開き直るものでもない。アフリカ美術を拡張してきたアート・ワールドの存在とそのネットワークの強固さを明らかにし、アフリカの制作物が芸術作品として「認められる」のではなく、制作地側が積極的にアート・ワールドに関わっていく/対抗して独自のネットワークを作る解決策を見出すためには、まずアフリカ内外での認識の差異を自覚することが肝要であろう。以上の点に気をつけながら、アフリカ内外での認識の違いがどのように生じるのか明らかにするために、アフリカの制作現場での現地調査を進めていく予定である⁸⁾。

注

- 1) ここでは、アフリカ美術を先史美術と「比較的近代のアフリカ美術」に大別し、前者では岩面画、彫刻や工芸、テラコッタ製の人像や青銅製の工芸品、金属細工品を、後者では木製の仮面や祖霊像、壁画、工芸品（織物、染物、土器、木製品、金属器など）をアフリカの各地域それぞれに特徴的な美術として挙げている〔新潮世界美術辞典 1985: 1-42〕。
- 2) 項目には、アート・シーンとの違いについても以下のように述べられている。「狭義ではアート・ワールドはアート・シーンと対照される。この場合、アート・ワールドは美術の歴史をふまえ、常に同時代に対して意識的に発言する「場」であり、その時代の芸術に規範として働くと考えられる。一部の「権威ある」

芸術家や評論家、画廊、美術館等がこの「世界」に含まれる。一方、アート・シーンはそれ以外の、芸術に関連した「場」全てである。この区分けには、美術市場などの経済的な要素も影響している。ただし絶対的な差異が常にアート・ワールドとアート・シーンのあいだに存在しているわけではなく、とりわけ1990年代以降アート・ワールドという言葉から規範的な力がなくなりつつあるように思われる。」「[現代美術用語辞典 a 1] ホームページ]

- 3) ただし、その後、ルービンと同様の声が人類学者からも挙がっている。例えば、佐々木重洋がドイツ美学における「芸術」の意味を検討することで、人間の感性の領域に迫る試みとして捉えたように、人類に普遍に存在するものとしてこのような感性の領域を研究する人類学もある[佐々木 2008]。しかし本論文の立場は、「普遍的な芸術的価値」というものがあるという美学的主張が、欧米のアート・ワールドの「帝国主義的な拡張」と新たなモノの取り込みを支えてきたという視座にたつものである。したがって、本論文では、アルフレッド・ジェルの、芸術の人類学(Anthropology of art)を作り上げるには、まず美学と完全に決別する必要があるという主張に同意したい[Gell 1992: 42]。
- 4) 「アフリカ・エクスポーズ」展(ニューヨーク、1991年)、「今日のアフリカ」展(アトランティック近代美術センター、ラス・バルマス、1991年)、「アフリカのモダン・アートについての7つの物語(セヴン・ストーリーズ)」展(ホワイトチャペル・アート・ギャラリー、ロンドン、1995年)、「ヨハネスブルグ・ビエンナーレ」(1995年創設)、「ダカール・ビエンナーレ」(1996年創設)、「インサイド・ストーリー——アフリカの同時代美術」(世田谷美術館、世田谷、1995年)など。
- 5) 展覧会のタイトルから考えると、この時に芸術作品として認められたことになる。しかし川口が諸作品の保有者である岸本に関する記述や当時の新聞記事から分析したところ、岸本は原始美術と考えていたようだと推測している[川口 2011b]。
- 6) その中でも事実上初めてアフリカの同時代美術を日本で紹介したのが「インサイド・ストーリー——アフリカの同時代美術」展である。
- 7) 川口は、今日のアフリカの造形で、伝統的な仮面や神像ではない作品を現代美術のひとつくりに入れてしまうことを懸念して同時代美術という語を使用している[川口 2011: 64]。本論文でも執筆者に倣いそのまま用いる。
- 8) なお、科学研究費補助金・基盤研究(B)「現代アフリカにおける婚姻慣習法の柔軟性と確定性に関する社会人類学的研究」(研究代表者: 石田慎一郎)のもとで2017年8月から10月まで、ケニア西部キシ県タバカ地区でソープストーン産業の調査を開始した。

参考文献

【一次資料として用いた図録】

荒木夏実ほか(編)

2006 『アフリカ・リミックス——多様化するアフリカの現代美術展』川口幸也(監修)、森美術館。

(参照した収録論文)

アンセル、ジャン＝ルー

2006 「アフリーシュ(アフリカという、荒地)」pp. 172-177。

エリオット、デヴィッド

2006 「ごあいさつ」pp. 6-7。

川口 幸也

2006 「戦後日本におけるアフリカ美術の受容——その歴史的概観」pp. 207-218。

ビクトン、ジョン

2006 「メイド・イン・アフリカ」pp. 162-171。

マルタン、ジャン＝ユベール

2006 「アフリカ美術の変容」pp. 26-35。

ンジャミ、シモン

2006 「^{カオス マタルフォーゼ}混沌と変容」 pp. 9-19。

佐藤浩司・山下里加(編)

2005 『プリコラージュ・アート・ナウ 日常の冒険者たち』国立民族学博物館(監修)、青幻舎。
(参照した収録論文)

今村 源

2005 「ワクワクのありか」 p. 44。

佐藤 浩司

2005 「プリコラージュに針路をとれ!!」 pp. 12-14。

山下 里加

2005 「美術展でもなく、博物館展示でもなく——井めしのあるく現場>」 pp. 68-69。

吉田憲司、ジョン・マック、国立民族学博物館(編)

1997 『異文化へのまなざし—大英博物館と国立民族学博物館のコレクションから—』NHKサービスセンター。

(参照した収録論文)

吉田 憲司

1997a 「国立民族学博物館・大英博物館共同プロジェクトのあらまし」 pp. 14-21。

1997b 「まなざしの刻印をたどる 博物館と美術館のなかの『異文化』」 pp. 28-49。

【文献リスト】

(英語)

Danto, Arthur.

1964 The Artworld. *The Journal of Philosophy* 61(19): 571-584.

1992 *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. University of California Press.

Gell, Alfred

1992 *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*. *Anthropology, Art and Aesthetics*. J. Coote and A. Shelton (ed.), pp. 40-63 Clarendon Press.

Steiner, Christopher B.

1994 *African art in transit*. Cambridge University Press.

(日本語)

秋山 光和(編)

1985 『新潮世界美術辞典』新潮社。

緒方 しらべ

2017 『アフリカ美術の人類学』清水弘文堂書房。

川口 幸也

2011a 『アフリカの同時代美術——複数の「かたり」の共存は可能か』明石書店。

2011b 「珍奇人形から原始美術へ——非西洋圏の造形に映った戦後日本の自己像——」『国立民族学博物館研究報告』36 (1): 1-34

クリフォード、ジェイムズ

2003 『文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信ほか(訳)、人文書院。

・佐々木 重洋

2008 「感性という領域への接近——ドイツ美学の問題提起から感性を扱う民族誌へ——」『文化人類学』73 (2): 200-220。

竹沢 尚一郎

2003 「民族学博物館の現在——民族学博物館は21世紀に存在しうるか——」『国立民族学博物館研究報告』28 (2): 173-222

ベッカー、ハワード・S

2016 『アート・ワールド』後藤将之(訳)、慶應義塾大学出版会。

吉田 憲司

1999 『文化の「発見」現代人類学の射程』岩波書店。

ルービン、ウィリアム

1995a「序——モダニズムにおけるプリミティヴィズム」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』ウィリアム・ルービン(編)、小林留美・長谷川裕子(訳)、吉田憲司他(日本語版監修) pp. 1-81、淡交社。

1995b「吉田憲司氏の日本語版「あとがき」に寄せて」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』ウィリアム・ルービン(編)、小林留美・長谷川裕子(訳)、吉田憲司他(日本語版監修) 日本語版のための補遺編(付属資料)、淡交社。

(インターネット)

「現代美術用語辞典 a 1」ホームページ(執筆: 荻谷洋介2009年01月15日掲載) http://artscape.jp/dictionary/modern/1198250_1637.html (最終閲覧日2017年6月5日)。